



Décadrages

Cinéma, à travers champs

20 | 2012

Peter Watkins

Peter Watkins, Edvard Munch et August Strindberg : la matière de la vie

Alain Freudiger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/252>

DOI : 10.4000/decadrages.252

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2012

Pagination : 56-71

ISBN : 978-2-9700668-4-2

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Alain Freudiger, « Peter Watkins, Edvard Munch et August Strindberg : la matière de la vie », *Décadrages* [En ligne], 20 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/252> ; DOI : 10.4000/decadrages.252

© Décadrages

Peter Watkins, Edvard Munch et August

Strindberg : la matière de la vie

par Alain Freudiger

1 «[...] le défaut (et la falsification) du «biopic» («biographic picture») hollywoodien ou téléfilm bio apparenté, c'est de rester coi devant l'œuvre, la création, l'invention, et de ne fabriquer qu'un mélodrame standard avec la vie d'un artiste célèbre.» (François Niney, «*Edvard Munch*, ou l'anti-biopic», dans Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (éd.), *L'insurrection médiatique. Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, collection «Cinéma(s)», 2010, p. 133). Outre Munch et Strindberg – à noter d'ailleurs que le personnage d'August Strindberg apparaît dans les deux films! – Watkins parle aussi de projets hélas très vite avortés sur Marinetti et Scriabine (sur son site internet, <http://pwwatkins.mnsl.net/munch.htm>).

2 Jacques Sapiega, «Peter Watkins et Armand Gatti : de la «monoforme» aux «images-prisons»», dans *L'insurrection médiatique*, op. cit., p. 42.

3 Peter Watkins, *Auto-interview*, Vilnius, mai 2005, livret du DVD *Edvard Munch* édité par Doriane Films, pp. 13-14.

4 «C'est nous tous qui sommes l'histoire, passée, présente et future, chacun de nous y participe en partageant et éprouvant ce qui circule autour de lui, de tous côtés, parfois simultanément, sans limites de temps ni d'espace.» (Peter Watkins, *Auto-interview*, op. cit., p. 13). «J'utilise le terme d'histoire» – en fait je ne crois pas dans le concept traditionnel d'événements passés circonscrits par un bloc de texte, ou par une image sur une toile. Je crois que nous faisons tous partie de l'histoire, passée, présente et future, nous participons tous à une expérience commune vécue qui nous englobe, et nous propulse vers l'avant et vers l'arrière, parfois simultanément, sans limitations dans l'espace ou dans le temps.» (Peter Watkins, «*Edvard Munch*: déclaration du réalisateur» [*Literature/Film Quarterly*, hiver 1977], cité par Joseph A. Gomez, ««Nous faisons tous partie de l'Histoire»: temps, Histoire et subversion de la monoforme», dans *L'insurrection médiatique*, op. cit., p. 102).

La biographie

Les questions que nous souhaitons poser, au travers des deux films de Peter Watkins *Edvard Munch* (1973) et *Le libre-penseur* (*Fritänkaren*, 1994), sont celles de la matière biographique. Car, qu'est-ce que le biographique? Si, étymologiquement, la biographie, c'est «écrire la vie», l'approche de Watkins est tout à fait singulière, et se distingue, notamment, des grands courants du «biopic» américain¹: par exemple, elle ne tranche pas véritablement entre le documentaire et la fiction. Car pour Watkins, il s'agit d'embrasser l'ensemble de ce qui fait une vie – le sous-titre de *Edvard Munch*, d'ailleurs, est «La danse de la vie» (c'est aussi le titre d'une toile de Munch):

«l'enjeu est de les faire revivre [...], sans les enfermer dans une œuvre de fiction [...] qui ne donnera d'eux (au mieux) qu'un pâle reflet de ce qu'ils furent, et (au pire) la révision manipulatrice de leurs vies et leurs identités.»²

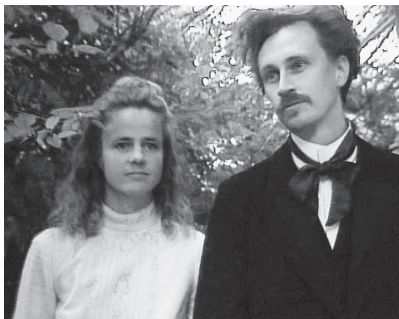
En outre, il ne s'agit pas seulement d'«écrire une vie», mais aussi de «représenter un événement historique», dans ce que Watkins appelle «histoire vivante»:

«Prenez la scène où M^{me} Heiberg et Edvard Munch se disputent dans le petit studio [...]. Ce dialogue est une combinaison d'éléments suggérés par moi, d'éléments pris dans les notes personnelles des journaux d'Edvard Munch, et d'éléments que les deux acteurs ont apporté en s'identifiant à la situation. C'est un exemple d'«histoire vivante» – où des aspects du passé et du présent se mêlent pour représenter un événement historique.»³

En ce sens, on pourrait aussi rapprocher ces films de *La Commune* (1999) ou de *Culloden* (1964). Car chez Watkins, le biographique est immédiatement lié à l'historique; en outre, la frontière entre passé et présent n'est pas étanche, ce dont témoigne sa conception de l'histoire⁴. Le biographique, c'est donc embrasser ce qui, de cette vie singulière et historique,



1



2

est encore donné à vivre ici et maintenant, mais aussi ce qui, dans cette vie, se joue d'un contexte plus large (artistique, social, politique, etc.), hier comme aujourd'hui. Pour ce faire, il faut certes laisser une large place au personnage, à sa vie et à son œuvre, mais également à ce qui l'environne ; et cette place s'étend aussi à « l'auteur » (Watkins), qui va « écrire la vie », mais encore aux incarnants, qui vont « redonner vie » (fig. 1 et 2), et même finalement au public : la biographie, ce sera un fin entremêlement de tout cela, s'attachant à demeurer en mouvement, ouvert à la participation individuelle ou collective. A cela, il y a bien évidemment des motivations politiques : lutte contre les formes standardisées « abrutissantes » et nuisibles à l'esprit critique des mass media usuels (la monoforme), valorisation du travail collectif, mise en crise des hiérarchies et des séparations (auteur/participants, mais aussi film/public).

Nous ne parlerons pas trop de la mise en forme elle-même (découpage, montage, travail sur les couleurs, le son, etc.) – ni donc de la « monoforme », ce concept forgé par Watkins et contre lequel il n'a de cesse de s'opposer, et qui nous semble insuffisamment pertinent⁵ – ces questions ont déjà abondamment été traitées ailleurs, surtout pour *Edvard Munch*, souvent considéré comme le « chef d'œuvre » de Peter Watkins⁶. Par contre, nous nous intéresserons à ce qui vient en amont du film, à la « matière » préalable, pour reprendre cette vieille distinction avec la forme : ce que nous nommons matière, ici, n'est donc pas la matière spécifiquement filmique (couleurs, angles, son, plans, etc.), mais plutôt ce qui est déjà là avant toute prise de caméra, l'avant-film ou le préfilmique – même si, amont et aval étant bien sûr liés, tout comme matière et forme, nos réflexions en proposeront quelques prolongements.

Cela dit, précisons d'emblée que le cas du *Libre-penseur* est différent de celui d'*Edvard Munch*, puisque le film qui sera finalement tourné n'est pas celui qui avait été initialement prévu : il a été une première fois « avorté », faute de financement, alors que le dossier était constitué, puis

⁵ Sur bien des points – participation du public, rythme stéréotypé, etc. – l'analyse critique de Peter Watkins (*Media Crisis*, Paris, Editions Homnisphères, collection Savoirs Autonomes, 2007 [2003]) soulève des questions pertinentes, mais regrouper sous une appellation unique (« monoforme ») tout ce qui constitue « l'ennemi » nous semble par trop simpliste, et peu fécond. C'est sans doute fécond pour le travail de Watkins lui-même, en tant que cadre et démarche, mais non pour la réflexion analytique sur son film.

⁶ Cela va même plus loin, car *Edvard Munch* est souvent aussi considéré comme le « meilleur film consacré à un peintre » ou le « meilleur film sur un artiste ». Et tout cela, comme le fait remarquer Michèle Lagny, peut être écrasant dans l'accès à l'œuvre : « Au cours de mes lectures, j'ai été frappée par la construction d'une doxa sur l'intérêt de l'œuvre ; incontestablement inspirée par son originalité formelle, elle est aussi largement due aux propos de son auteur, dans les textes qui entourent le film, voire parfois le recouvrent et l'étouffent. » (Michèle Lagny, *Edvard Munch*. Peter Watkins, Lyon, Editions Aléas Cinéma, collection Le vif du sujet, 2011, p. 7).

«ressuscité» sous la forme d'un projet pédagogique, une «production vidéo étudiante». Mais nous reviendrons sur ce point et ses implications : la principale étant que les contributions de l'équipe de tournage y sont plus importantes que dans *Edvard Munch*.

La collecte de la matière

Pour procéder à l'écriture de ces films, et donc à l'écriture de «la vie» d'Edvard Munch et d'August Strindberg, Peter Watkins a dû collecter, dans un premier temps, de la matière. Or, selon la monographie qui lui a été récemment consacrée, il en a collecté beaucoup : il aurait constitué un large scénario de recherche autour de Munch, et un dossier plus riche encore sur le parcours et les œuvres de Strindberg :

«Au mois de mars 1979, un accord officiel avec l'Institut [Suédois du Cinéma] est passé et Watkins, assisté par une petite équipe de chercheurs dirigée par Marianne Broddesson Utiko, se met au travail. Il s'engage alors dans un processus qui va occuper presque deux années et demie de sa vie. Comme le cinéaste l'explique dans l'introduction d'un synopsis détaillé qu'il finit par préparer en juillet 1981 à l'intention de l'Institut Suédois du Cinéma, la production littéraire de Strindberg était considérable – pas moins de 65 pièces de théâtre, 150 nouvelles ou romans, mais aussi des centaines d'articles sur des sujets aussi divers que la biologie, l'astrologie et l'alchimie, et quinze volumes de correspondance – si bien que Watkins devait faire face à une tâche énorme afin d'en assimiler la totalité. La détermination du cinéaste à maîtriser tous les éléments de la biographie de son sujet avant même qu'un seul photogramme de pellicule soit impressionné faisait écho à la pratique qui avait été la sienne pour la préparation d'*Edvard Munch*, pendant le tournage duquel il avait été, pour un temps, l'un des experts mondiaux sur le peintre norvégien. Mais le défi à relever cette fois-ci était encore plus immense. Le résumé écrit que Watkins devait finir par préparer à l'intention de l'Institut Suédois du Cinéma en 1981 était d'un niveau de détail et de complexité qui dépassait de loin le document de tournage équivalent rédigé pour *Edvard Munch*. Ce synopsis, intitulé *August Strindberg*, que Watkins conserve dans ses archives personnelles et qu'il a mis à ma disposition pour mes recherches, est une œuvre d'une ambition artistique considérable. D'une longueur de 400 pages, il consiste, de même que le synopsis préparé pour *Edvard Munch*, en une combinaison de scènes non chronologiques tirées de la vie de Strindberg, de fragments de dialogues faits de citations, liés par un commentaire en voix *over* délivré par un narrateur situant les scènes dans leur contexte. A cette

combinaison sont entremêlés des extraits des pièces, romans et écrits autobiographiques de Strindberg, tandis que le tout est magnifiquement illustré, avec le plus grand soin, par les nombreuses photographies de Strindberg ainsi que par celles que l'écrivain prit de sa famille au cours de leur existence. Ce «manuscrit-cinématographique», ainsi que Watkins le dénomma, est également accompagné d'une introduction de treize pages dans laquelle le cinéaste développe sa vision et sa démarche à propos de son projet de film.»⁷

Pour la constitution de ces dossiers, travail titanesque s'il en est, Watkins a bien sûr été aidé par différentes personnes : pour *Le libre-penseur*, il est assisté d'une petite équipe de chercheurs, et pour *Edvard Munch*, il cite notamment la documentation pointue d'Anne Veflingstad⁸, et plus largement, la contribution de l'ensemble de l'équipe pour les recherches. Cette exigence sera ensuite reprise jusqu'à constituer un principe fondateur pour la suite des travaux de Watkins⁹. Dans l'impossibilité d'avoir accès à ces dossiers – et John R. Cook n'en parle malheureusement que très peu concrètement – on peut néanmoins se faire un certain nombre d'idées sur ce qu'ils contiennent, notamment au travers de la liste de crédits et remerciements apparaissant à la fin des films. Pour *Edvard Munch*, les crédits finaux vont à des personnes individuelles (aussi bien à Oslo qu'à Hambourg ou à Berlin), et à des institutions (la Galerie Nationale Norvégienne, l'Académie Norvégienne de l'Artisanat et de l'Art Industriel, puis la Galerie Nationale à Prague, le «Stattliche Museum» de Berlin, le Musée National de Stockholm, l'Université de Pittsburgh, le Musée Guggenheim de New York, la Bibliothèque Nationale à Paris...). Mais les remerciements principaux vont à l'équipe du Musée Munch d'Oslo «pour sa collaboration, son aide constante, ses conseils, ses encouragements». Le film, par ailleurs, est présenté comme «écrit en collaboration avec les acteurs, dont beaucoup expriment dans ce film leurs propres opinions». Si l'on peut imaginer que les remerciements aux institutions concernent des mises à disposition (prêts ou consultation d'œuvres ou d'archives, renseignements, etc.), on voit que le Musée Munch d'Oslo est impliqué d'une autre manière, plus active et participative, et les acteurs, encore plus. Il y a donc non seulement travail collectif au sein du film, mais apport collectif à la matière du film, même si à ce stade, il est difficile de dire lequel.

Pour *Le libre-penseur*, les crédits se divisent en deux parties : ceux pour le film de 1994, et ceux pour le dossier de 1979-1981. Pour ce dernier, les remerciements vont d'abord à des personnes privées, surtout en Suède, mais aussi au Danemark, en Finlande, en France, en Suisse (Rosemarie Sinniger, pour «Le Chalet» à Ouchy, hôtel où vécut quelques temps

⁷ John R. Cook, ««Les cercles du temps» : Peter Watkins, August Strindberg et la crise de la représentation bio-historique conventionnelle», dans *L'insurrection médiatique*, op. cit., pp. 113-114. Cook a pu avoir accès au synopsis détaillé de Peter Watkins, *August Strindberg: His life and Work, A Film Manuscript*, Swedish Film Institute, 1983. Il n'est cependant pas très clair si ce «manuscrit cinématographique» constitue un synopsis, ou autre chose : Cook l'appelle tantôt «synopsis», tantôt «résumé», et le date parfois de 1981, ici de 1983...

⁸ Anne Veflingstad a entre autres mis au jour des faits inconnus sur la relation entre Munch et «M^{me} Heiberg». Voir Peter Watkins, *Auto-interview*, op. cit., p. 4.

⁹ «La documentation et les recherches doivent être entreprises par l'ensemble des acteurs, y compris le(s) sujet(s). Ceci constitue une excellente manière d'étoffer et de décentraliser l'information contenue dans le film. Encore une fois, il est important de déterminer si les idées développées en termes de forme et de processus trouvent leur origine dans la nature du thème choisi, dans le caractère ou la personnalité du groupe ou de l'individu concerné, ou dans les informations mises à jour durant le travail collectif de recherche.» (Peter Watkins, *Media Crisis*, op. cit., p. 127).

Strindberg et sa famille), en Hollande, en Allemagne, en Autriche, en Angleterre et aux États-Unis. Ensuite à de nombreuses institutions, principalement des bibliothèques et des musées, spécialement à Stockholm et à Copenhague, mais aussi à Oslo (dont le Musée Munch), et même à Lausanne (Archives de la Ville de Lausanne, Pierre-Louis Péclat).

Si Rosemarie Sinniger, ancienne tenancière de l'hôtel «Le Chalet» à Ouchy, est décédée en 2006, et si ce même Chalet n'est plus un hôtel mais une résidence privée et n'a pu m'être d'aucune aide quant à des souvenirs ou des archives concernant Watkins, j'ai par contre eu la chance de pouvoir m'entretenir avec Pierre-Louis Péclat. Il se souvient que Watkins était venu à Lausanne au début des années 1980, pour chercher divers éléments d'archives et consulter certaines pièces – si Péclat ne se rappelle pas précisément lesquelles, il se souvient notamment avoir prêté à Peter Watkins un livre de la Bibliothèque historique vaudoise sur «la classe ouvrière dans le canton de Vaud», que Watkins lui avait renvoyé après l'avoir lu. Watkins s'intéressait à des choses très diverses, prenait des notes, voulait connaître le climat de la région à ce moment-là (au moment du passage de Strindberg à Lausanne en 1884). On voit donc que le souci de Watkins dépasse de loin la seule «vie» de Strindberg : s'il s'intéresse à la classe ouvrière dans le canton de Vaud au XIX^e siècle, pour étoffer les brèves années lausannoises de Strindberg, on peut donc, en procédant par induction, imaginer l'ampleur du travail de recherche qu'il a accompli, pour Stockholm et les autres lieux d'exil de Strindberg... Cette méticulosité est remarquable. Par ailleurs, le fait de se déplacer en personne, plutôt que de travailler par correspondance, implique sans doute aussi pour Watkins le besoin d'éprouver «physiquement» les lieux, même si au final, Lausanne n'apparaît pas dans le film de 1994 (et qu'il est impossible de savoir ce qu'il en aurait été dans celui de 1981).

Pour les crédits du *Libre-penseur* concernant 1994, Watkins cite toute une équipe pour la recherche, le travail manuel, le casting, la photo, la scénographie, le script, la régie, etc. Il y a donc eu pour ce film un apport très important de la part de l'équipe, dans une organisation horizontale du travail – Watkins parle notamment des recherches effectuées sur les conditions sociales en Suède en 1870¹⁰.

On peut aussi déduire certaines recherches préalables effectuées grâce au film lui-même, et à ses nombreux intertitres notamment. Ainsi, pour *Edvard Munch*, la précision de certaines explications très détaillées (nature de la tuberculose, explications techniques sur l'art de Munch, etc.), le développement de figures connexes (famille de Munch, mais aussi Hans Jaeger (*fig. 3 et 4*), Strindberg, Stanislas Przybyszewski...), l'intérêt pour des questions sociales (condition ouvrière, prostitution...),

10 «Le résultat, un film de quatre heures et demie intitulé «Le libre-penseur», est basé sur le manuscrit original, avec beaucoup de nouvelles scènes et de facettes importantes développées par les étudiants eux-mêmes, qui ont fait des recherches, dirigé, filmé, enregistré, monté, préparé les costumes, et fondamentalement organisé la production et le financement de ce projet pédagogique majeur! Parmi les nombreux aspects de la haute qualité du travail de ces étudiants, figurent leurs recherches sur les conditions sociales en Suède durant les années 1870.» (Peter Watkins, note sur «The Freethinker», <http://pwwatkins.mnsi.net/freethinker.htm> [notre traduction]). Cependant, tout ne s'est pas déroulé au plus près des aspirations de Watkins : «Je ne sais pas ce qui me met le plus en colère aujourd'hui, du pouvoir des médias ou du système éducatif. Quand j'ai travaillé en Suède, avec des étudiants, à la création du *Libre-penseur*, mon film consacré à August Strindberg, la moitié des élèves étaient bloqués par leur individualisme.» («Entretien avec Peter Watkins : Mon cinéma met en cause le cinéma», *Cahiers du cinéma*, février 2005, n° 598, «Le Cinéma retrouvé», p. 82, propos recueillis par Thierry Méranger).



3



4

pour les débats qui animaient la Bohème de Kristiania (ancien nom d'Oslo) ou de Berlin, la mise en perspective historique (avec une sorte de litanie d'événements chronologiques déclamée année après année par le narrateur), témoignent d'un champ de recherches extrêmement vaste qui englobe non seulement la biographie, mais l'histoire de l'art, l'histoire sociale, les mœurs, la santé, etc. Pour *Le libre-penseur*, il y a encore plus d'intertitres, qui illustrent l'intérêt de Watkins non seulement pour la biographie et les événements liés à August Strindberg et à ses proches (Siri, leurs enfants, son père...), mais encore pour l'état de la presse à l'époque de Strindberg, pour les questions politiques (débat sur les lois libérales), sociales (condition ouvrière et prostitution encore, émigration...), pour les expériences chimiques de Strindberg, la vie littéraire de l'époque... De tout cela, qui est certainement contenu dans la matière du dossier, une partie est donc venue nourrir, directement transposée dans le film, la biographie, soit par l'intermédiaire d'une voix *over*, soit par la présence d'intertitres à l'écran.

On voit donc que les recherches ont été longues et approfondies, internationales aussi, gage du sérieux et de la valeur même « scientifique » du travail de Watkins. Or pourquoi un tel soin, qui confine à l'« expertise », dans le défrichage de la matière préalable au film ? A cela il y a sans doute plusieurs raisons, celles qui tiennent aux méthodes de travail documentaires de Watkins depuis *The War Game* (*La bombe*, 1965), avec un souci de précision et de crédibilité du propos, mais dans le cas de ces deux biographies, entre aussi en jeu la recherche d'une certaine « vérité », plutôt que du spectacle ou du divertissement : il ne s'agit pas, à partir de ces deux vies, de construire des drames avec crescendos et moments forts – à l'inverse de beaucoup de biopics qui se contentent d'adapter des livres, donc du prédigéré¹¹ – mais de toucher au plus près de la vie de l'artiste et de certains éléments de l'époque l'impliquant directement ou parallèlement – la tuberculose chez Munch ou l'émigration chez Strindberg, par exemple.

¹¹ Citons par exemple *Lust for Life* (*La vie passionnée de Vincent Van Gogh*, Vincente Minnelli, 1956), adapté d'un livre de Irving Stone, *Pollock* (Ed Harris, 2000), adaptation d'un livre de Steven Naifeh et Gregory White Smith, ou *Frida* (Julie Taymor, 2002), adaptation d'un livre de Hayden Herrera – pour prendre trois films sur des peintres.



5



6



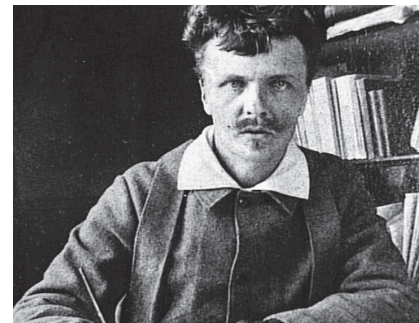
7

12 A noter que dans cette longue liste de remerciements, les grands absents, ce sont les médias : et ce n'est pas un hasard tant Watkins entretient avec eux des rapports critiques et compliqués. « Tout porte à croire que mes propres films, par exemple, sont interdits en Suède, et plus largement, censurés dans toute la Scandinavie. Mon film pacifiste, *Le voyage*, produit par le mouvement de la paix suédois en 1983-86, n'y est jamais montré ; ni à la télévision, ni dans les écoles, ni dans les établissements d'enseignement des médias... nulle part. *Le libre-penseur*, produit par le Nordens Folk High School près de Stockholm en 1992-94, n'est guère plus populaire. » (Peter Watkins, *Media crisis*, op. cit., p. 84).

A partir de là, outre que la matière est fouillée et précise, et qu'elle provient de nombreuses sources, on peut voir également qu'elle est déjà en quelque sorte arrangée et structurée (mais pas forcément « hiérarchisée ») : dans les dossiers bien sûr, mais également dans les remerciements de fin : ainsi, pour *Edvard Munch*, les crédits de fin listent les interprètes par « catégories » (famille de Munch à différentes époques, autres participants, Bohème de Kristiania, café « Zum Schwarzen Ferkel » à Berlin), puis remercient les « hommes, femmes et enfants d'Oslo et d'Åsgårdstrand » (fjord d'Oslo) pour leur participation au film. La répartition est ainsi essentiellement temporelle (époques) et sociale (cercles). Pour *Le libre-penseur*, les crédits sont répartis en un certain nombre de « séquences », comme pour Munch, mais de manière plus précise – formant ainsi comme une structure du film a posteriori : « Unga Sverige » (groupe d'écrivains suédois des années 1880, dont August Strindberg s'est dissocié en 1884), « Wilhelmina » (séquence de la prostituée face à la police), « Rosqvist » (séquence de la manifestation, où Watkins lui-même joue un policier), « Critiques », « Pub-diskussion 1851 », « Emigrants », « Travailleurs de la construction », « Kymmendö » (île au Sud de l'archipel de Stockholm), « Grèz » (Grèz-sur-Loing, à proximité de Paris, lieu d'exil d'August Strindberg en 1885), « *Le Chemin de Damas* », « *Le Père* » et « *Maître Olof* » (trois pièces de Strindberg), puis « L'équipe du Théâtre Orion »¹². On voit donc que le séquençage opéré par Watkins est hybride : on trouve aussi bien des groupes de gens historiques (les critiques, les écrivains d'« Unga Sverige »), des lieux géographiques (Grèz, Kymmendö), des pièces de Strindberg, des « situations » historico-sociales (discussion au pub en 1851, interrogatoire de la prostituée, manifestation). La matière est immédiatement mêlée, les œuvres sont articulées à la vie de l'artiste, la vie d'August Strindberg fait partie de son temps et inversement, ce temps fait partie du nôtre et inversement, etc.

Par ailleurs, Watkins a aussi réuni une somme considérable de photographies : si on ne les voit pas dans *Edvard Munch*, elles ont néanmoins servi au casting, et apparaissent par contre très souvent dans *Le libre-penseur* : photos d'August Strindberg (le film s'ouvre d'ailleurs sur une telle image), de sa famille, mais aussi photos d'archives contextuelles – de la ville de Stockholm, d'ouvriers ou d'écoliers (fig. 5 à 7) au XIX^e siècle... La place de la photographie dans la phase de la recherche et dans le film dépasse alors son aspect strictement documentaire, puisque si les photos documentent ou illustrent le dossier, elles sont ensuite citées dans le film et changent dès lors de statut : apparaissant à l'écran, de manière récurrente, parfois sans commentaire ou voix *over*, et forcément en lien avec ce qui précède et ce qui suit, elles quittent la matière documentaire pour devenir matière filmique, et ce faisant, acquièrent une présence qui vient se confronter au regard du spectateur en nouant un lien entre l'alors et le maintenant – cela est particulièrement frappant avec le regard de plus en plus « fou » d'August Strindberg (fig. 8), qui ouvre un autre axe à la crise jouée par l'acteur : la photographie prend alors valeur d'adresse directe, à l'instar des nombreuses adresses à la caméra dans différentes séquences du film, avec ce vertige supplémentaire ici d'être « regardé » par le Strindberg historique. Les photos ne viennent donc pas seulement nourrir le travail de recherche, mais elles viennent nourrir le film lui-même – comme les œuvres des deux artistes d'ailleurs.

Car la matière, nous l'avons dit, ce sont aussi les œuvres des artistes : toiles, gravures, lithographies pour Munch, innombrables textes de toute sorte pour Strindberg. Par ailleurs, parmi les « œuvres », il faut aussi inclure la correspondance de Strindberg – notamment ses lettres à Siri – et pour Munch, les notes de son « Journal intime », que Watkins a fait traduire et utilisé comme fil rouge, comme cela est indiqué dès le début du film (ils ont été « utilisés pour l'ensemble des dialogues et commentaires de ce film »). Ces œuvres n'apparaissent bien sûr que partiellement dans les films, il a fallu en opérer une sélection, mais Watkins s'est fait un devoir de tout connaître. Ainsi il a eu accès aux tableaux de Munch au musée d'Oslo, il a pu s'en imprégner¹³ avant que de les filmer – et dans le film, il leur donne un statut varié, tantôt travail, tantôt œuvre (expositions), tantôt contexte (voire l'apparition très progressive du *Cri*, articulé à deux autres toiles) (fig. 9 à 14). La matière constituée par les œuvres vient ainsi nourrir différents niveaux et aspects du film, y compris sa structure : Watkins affirme notamment avoir retrouvé certaines de ses pré-occupations formelles dans le travail de Munch¹⁴. De même, Watkins a sans doute lu tout Strindberg – faisant même traduire certaines pièces – : et tout comme pour les œuvres de Munch, il va, pour Strindberg, citer



8

13 Ce qui n'aurait sans doute pas été possible ou si facile avec un autre peintre. Comme le note Peter Watkins, les œuvres de Munch sont réunies en très peu d'endroits différents, « à l'encontre de la plupart des peintres contemporains. Il y a une excellente collection Munch à Bergen ; vingt ou trente, non, vingt pièces à la National Gallery ; à sa mort il a laissé 2000 toiles à la municipalité d'Oslo. Deux mille, dans cette petite maison crasseuse. Il y a quatre ou cinq Munch de deuxième zone en France, cinq en Amérique, un en Angleterre, une douzaine en Allemagne, tout le reste est en Norvège. Et c'est vertigineux, car l'homme a peint énormément. Au moins cinq mille œuvres graphiques. » (Henri Béhar, « Brève rencontre avec Peter Watkins », *Revue du cinéma*, n° 312, décembre 1976, p. 118).

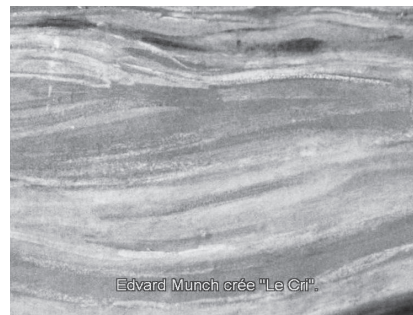
14 « J'ai été très touché par cette manière qu'a Munch d'utiliser l'espace et la forme, de décaler le temps, et par le fait qu'il y ait confrontation directe avec le spectateur. » (Peter Watkins, *Auto-interview*, op. cit., p. 3). Michèle Lagny va jusqu'à écrire que « le travail même du peintre semble servir d'archive », en ce sens que les toiles « ont pu servir, sinon de modèles, du moins d'inspiration, pour les lieux comme pour les costumes – très stylisés – et les maquillages ». (Michèle Lagny, op. cit., p. 71).



9



10



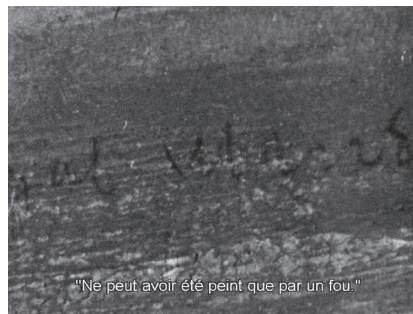
11



12



13



14

de nombreux extraits de certains écrits (*Inferno* [1897], *Le plaidoyer d'un fou* [1887], *La chambre rouge* [1879]), mettre en scène des extraits de certaines pièces (*Maître Olof* [1872], *Père* [1887], *Le chemin de Damas* [1898]), et montrer Strindberg à l'œuvre. Là encore, le statut des œuvres est varié : tantôt travail – même si on voit plus Munch peindre que Strindberg écrire, et qu'en outre, on voit peu des œuvres de Strindberg à l'écran, et que leur authenticité est incertaine (notamment les manuscrits des expériences de chimie, ou certaines notes préparatoires) (*fig. 15 et 16*) –, tantôt œuvres, tantôt contexte, et finalement peu séparées du reste de « la vie ». A noter que les deux textes de Strindberg les plus connus dans le monde francophone, *Mademoiselle Julie* [1888] et *Créanciers* [1888], ne figurent pas dans le film : la « sélection » de la matière est donc importante, et reflète aussi une sorte de portrait de Watkins et du groupe avec lequel il a travaillé – il est pratiquement certain que si Watkins avait travaillé avec des Français, ces deux pièces auraient été intégrées (la perception-réception de Strindberg en France étant différente d'en Suède).

La sélection de la matière

Nous arrivons ici à un point important : Watkins, au-delà de son souci d'« exhaustivité », procède à une sélection, car accumuler de la matière ne

suffit pas : or, que retenir d'une vie ? Comment Watkins sélectionne-t-il ? Car malgré la longue durée de ses films – 211 minutes pour *Edvard Munch*, 270 minutes pour *Le libre-penseur* (que Watkins ne justifie d'ailleurs pas tant à cause de la richesse de la matière mais plutôt par souci du spectateur¹⁵) – il n'aura retenu qu'une partie de ses dossiers. Ici encore, le cas est différent pour *Edvard Munch* et pour *Le libre-penseur* : car si Watkins s'est beaucoup identifié à Munch¹⁶ – ce qui a forcément influencé sa « sélection » – il s'est vraisemblablement moins reconnu dans Strindberg¹⁷, ce qui a donné lieu à un travail de sélection plus collectif, et à multiples facettes – d'autant plus pour le film de 1994 que pour celui initialement prévu. Il y a pourtant, entre les deux films, des constantes : l'importance accordée au travail artistique des deux hommes, certes, mais aussi aux relations hommes-femmes. Autant « M^{me} Heiberg » que Siri von Essen prennent beaucoup de place dans les films, une place qui a dû être documentée souvent d'une autre manière, voire inventée – nous y reviendrons – car elles n'ont laissé que peu de traces écrites (« M^{me} Heiberg », pas du tout) et appréhender ces figures au travers du seul regard de Munch ou Strindberg était insuffisant. Il y a aussi la présence des critiques, à qui une place est régulièrement accordée : par exemple dans *Edvard Munch*, une intervention de « Andreas Aubert, historien de l'art », face à la caméra, qui explique comment il faut regarder un tableau de Munch, ou plus tard, un critique d'art français s'exprimant à l'écran (« dans un article que j'ai écrit pour le *Mercur de France...* ») ; à quoi on peut ajouter les réactions des visiteurs de salons et expositions, et celles des acteurs dont on peut supposer qu'ils émettent leurs propres opinions. *Le libre-penseur* présente notamment une scène sur la réception critique des œuvres de Strindberg, où Siri lit les journaux pendant que Strindberg désespère, des plans sur des critiques de l'époque qui attaquent et débattent de Strindberg, mais aussi des plans sur les acteurs et les participants au film qui réagissent à ses écrits (fig. 17). La matière sélectionnée, ici, inclut donc la réception critique des œuvres de Munch et de Strindberg de leur vivant, mais également la réception contemporaine par les participants au film. Mais il y a aussi des divergences entre les deux films : les débats au café, que ce soit à Kristiania ou à Berlin, impliquent Munch – même s'il parle peu – et portent sur des sujets très divers (relations amoureuses, sexualité, morale, classes sociales...), tandis que dans *Le libre-penseur*, les débats se font en général sans Strindberg (alors que Strindberg, dans certains livres, parle du cercle Bohème de sa jeunesse¹⁸), et souvent « sur » Strindberg ou sur des sujets qu'il soulève dans ses écrits (famille, histoire, femmes) – et ils se font autant avec des personnages (critiques, écrivains d'Unga Sverige) qu'avec les participants

15 « J'ai refusé d'avoir à faire entrer dans des morceaux de temps prédéfinis ce que je voulais exprimer et ce que je voulais dépeindre de la vie et de l'œuvre d'Edvard Munch. Et, comme je l'ai expliqué, je souhaitais donner au public le temps d'entrer en relation avec ce que le film disait de la vie et des rapports humains – chose que les médias considèrent maintenant comme une parfaite hérésie. » (Peter Watkins, *Auto-interview*, op. cit., p. 20).

16 « Je veux dire que je me suis découvert, que j'ai ressenti, une affinité très profonde avec cet artiste norvégien. [...] le combat artistique de ce peintre – et l'opposition à son travail, notamment dans son pays – reflétait mes propres expériences. Mais j'ai rapidement compris qu'en faisant un film sur Edvard Munch, je faisais en même temps un film sur moi-même. » (Id., p. 3).

17 « Je ne m'identifie pas à Strindberg comme je me suis identifié à Munch. » (cité par John R. Cook, « Les cercles du temps », op. cit., p. 115).

18 Notamment dans *Le plaidoyer d'un fou*. Mais il ne semble pas avoir été marqué autant que Munch par une figure de l'acabit de Hans Jaeger, par exemple.

$$\begin{aligned} \text{Selen} &= 0,91 \text{ II-VI} = 91 \times 2 = 182 \\ &91 \times 4 = 364 \\ \text{Sulfur} &= 1,11 \text{ I} = 111 \text{ (Ag. 108 ; 108)} \\ \text{Sulfur} &= 0,16 \text{ II-VI} = 16 \times 2 = 32 ; 1 \\ &16 \times 5 = 80 \text{ (108)} \\ \text{Sulfre} &= 0,082 \text{ II} = 8 \times 2 = 16 \\ \text{Sulfre} &= 0,209 \text{ II-IV} = 20 \times 2 = 40 ; \\ &29 \times 2 = 58 ; 2 \\ \text{Wismuth} &= 0,541 \text{ III, IV} = 54 \times 3 = 162 \text{ (108)} \end{aligned}$$

15

Thinevrista Språkets
 Lärarämne
 +
 August Strindberg.
 [Bilaga till Skolan och Japans.
 Bihöft och Bihöft, Stockholm, 1912]

16

19 A l'origine, souligne Cook, il aurait dû s'agir d'une « offensive sans précédent » sur le récit filmique chronologique conventionnel en lui subsistant « une structure temporelle complexe » dans laquelle il n'y aurait pas moins de trois lignes temporelles différentes qui se dérouleraient simultanément tout au long du film. [...] Les trois lignes temporelles examineraient, respectivement : l'enfance et l'éducation de Strindberg jusqu'à sa rencontre avec Siri von Essen et le début de leur relation amoureuse ; puis la période de la première rencontre entre Strindberg et Siri von Essen en 1875 jusqu'à leur départ de la Suède en exil en 1883 ; et enfin, la vie professionnelle de Strindberg, depuis son premier succès littéraire en 1879 à sa mort en 1912, qui se trouve être aussi l'année de la mort de von Essen. » (John R. Cook, « Les cercles du temps », *op. cit.*, pp. 115-116). Finalement, le découpage temporel se fit plutôt ainsi : « Le film a une structure interne complexe, et se déplace d'une manière imprévisible et apparemment hasardeuse entre quatre lignes temporelles principales : plusieurs périodes de l'enfance de Strindberg ; sa cour à Siri von Essen et les premiers jours de leur mariage ; l'exil à l'étranger et la désintégration de leur mariage ; Strindberg vieillard, seul dans un petit appartement à Stockholm. Ces scènes biographiques sont en plus entremêlées d'images de la vie politique et sociale de la Suède dans les années 1870. Le film développe une structure complexe, en spirale, s'achevant avec son point de départ, et offrant ainsi au public un processus de « fin ouverte » qui permet des réactions individuelles et variées. » (Peter Watkins, note sur « The Freethinker », <http://pwatkins.mnsi.net/freethinker.htm> [note traduction]).

20 « [Watkins] se rappelle que les étudiants avaient découpé les pages du scénario d'*August Strindberg* et en avaient recouvert les murs de leur classe : « Ils décidèrent alors d'utiliser... tel morceau et non tel autre. Ils apportèrent des modifications, des ajouts, des adaptations. » Le résultat est que *Le libre-penseur* n'est pas l'*August Strindberg* initialement conçu par Watkins en 1981 : « Ce n'est pas le



17

et acteurs du film. On a d'un côté une matière sélectionnée comme un milieu qui environne (pour Munch), et de l'autre côté une matière comme issue des préoccupations du protagoniste (pour Strindberg), en un mouvement presque inverse. Quant aux périodes de la vie retenues dans les films, elles sont aussi fonction d'une sélection : par exemple, pour Munch, le film se concentre sur les jeunes années du peintre, alors que ce dernier vivra très vieux, jusqu'en 1944. D'une certaine manière, ce sont alors les intertitres historiques (« naissance de Hitler », etc.) qui annoncent cette vieillesse et ce prolongement historique hors-champ de sa vie. Et pour Strindberg, ce sont quatre périodes¹⁹ qui s'entrecroisent, mais qui laissent de côté ses jeunes années avant la rencontre avec Siri, négligent sa période berlinoise et lausannoise, n'accordent que peu de place à son second mariage, et mis à part le souvenir marquant du « vol », ne retiennent que peu de choses de l'enfance et du contexte fami-

18/ Strindberg dans *Edvard Munch*

19/ August Strindberg

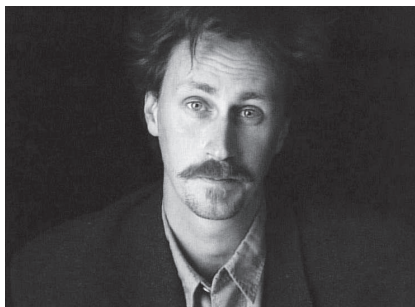
lial d'August Strindberg tel qu'il le narre dans *Le fils de la servante* [1886] (ses frères, la mort de sa mère, le remariage de son père, le sentiment de «dissonance» sociale à l'école...). Mais là encore, on peut estimer que le choix aurait été différent pour le film de 1981, et que cette nouvelle sélection est aussi celle des étudiants de Biskops²⁰. On peut d'ailleurs noter que Watkins, à l'époque du tournage d'*Edvard Munch*, approchait de la quarantaine, et qu'il s'arrête à cet âge là environ de Munch, mais qu'au moment de tourner *Le libre-penseur*, il avait presque 60 ans, et dès lors inclut la «vieillesse» de Strindberg dans le film : il est probable que la sélection de Watkins a aussi été influencée par son propre âge.

L'incarnation de la matière

Mais la matière préalable, ce sont aussi les acteurs, hommes et femmes, qui vont incarner les protagonistes. Et un point important que souligne Watkins est leur aspect non-professionnel : c'étaient des «gens ordinaires» d'Oslo et d'Åsgårdstrand pour *Edvard Munch*²¹, et presque exclusivement des étudiants pour *Le libre-penseur*²². Un autre point souligné par Watkins est la ressemblance physique :

«Nous procédions notamment par la compilation de livres, représentations et biographies, sur toutes les personnalités et figures importantes dans la vie de Munch. Nous les apportions aux réunions de casting, où nous étudions attentivement le visage de chaque personne que nous rencontrions pour le comparer à notre collection de portraits. La plupart des personnes dans le film présentent une ressemblance physique extraordinaire avec les gens qu'ils jouent, ce qui est très important, la ressemblance physiologique s'accompagnant souvent d'une ressemblance psychologique.»²³

Sans contester le possible bien-fondé de la ressemblance physique et son importance pour un film, on peut ne pas entrer dans cette «proto»-physiognomonie : d'ailleurs l'acteur qui incarne Strindberg dans *Edvard*



20/ Strindberg dans *Le libre-penseur*

film que j'aurais fait», explique-t-il, mais plutôt, de façon significative, c'est «le film que les étudiants et moi-même avons fait. C'est une variation...». On s'en aperçoit en comparant la réalisation finale avec le synopsis initial, qu'elle utilise librement comme source mais en incorporant de nouvelles scènes et de nouvelles interprétations.» (John R. Cook, «Les cercles du temps», *op. cit.*, p. 122).

21 Peter Watkins, *Auto-interview*, *op. cit.*, p. 6.

22 «Le jeu, dans *Le Libre-penseur*, est vital à son processus. Autant Anders Mattsson (August Strindberg) que Lena Setterwall (Siri von Essen) jouent un rôle essentiel dans l'accessibilité du film ; Anders était un étudiant de séminaire quand il a été choisi pour le rôle de Strindberg, et Lena était étudiante en écologie au Nordens Folk High School. Tous deux contribuent beaucoup avec leurs propres sentiments aux «rôles» qu'ils jouent, et parfois il n'est pas possible de distinguer où commencent et finissent le rôle et les vrais Anders ou Lena. Ils ont tous deux amené leur expérience de vie pour commenter et pour jouer les personnages complexes de Strindberg et de Siri von Essen. Le public peut sentir cette porosité (de même que dans les incarnations d'Edvard Munch et de M^{me} Heiberg par Geir Westby et Gro Fraas en 1973) comme une alternative à la définition filmique traditionnelle de l'acteur et du «personnage» qui distancie l'acteur du rôle. [...] La méthode de travail interactive avec les deux principaux acteurs dans *Le Libre-penseur* a été étendue aux autres membres de l'équipe aussi. Par exemple, dans plusieurs longues scènes de discussion, où ils débattent de la responsabilité créative, les jeunes acteurs qui incarnent le groupe d'écrivains d'Unga Sverige («Jeune Suède»), ont fait des recherches soignées pour leurs rôles individuels, et mêlé les sentiments divers que ces figures littéraires étaient censées avoir avec leurs propres sentiments et opinions. Les scènes de confrontation entre Strindberg et deux «interviewers médiatiques», qui le défient sur son comportement égoïste envers sa famille, sont là encore basées sur un entremêlement d'évidence historique et de sentiments personnels : les deux acteurs jouant les journalistes ont décidé d'utiliser leurs propres sentiments négatifs envers Strindberg comme point de départ de leur interprétation des scènes.» (Peter Watkins, *The Freethinker*, <http://pwatkins.mnsi.net/freethinker.htm> [notre traduction]).

23 Peter Watkins, *Auto-interview*, *op. cit.*, p. 6.

24 Ce qui n'est pas très étonnant puisque, comme le note Cook, « August Strindberg est interprété dans *Edvard Munch* par un de ses descendants en ligne directe, Alf Kåre Strindberg. » (John R. Cook, « Les cercles du temps », *op. cit.*, p. 113).

25 « Un groupe de producteurs de la NRK, après un premier visionnage, a réagi de manière très négative – notamment par rapport aux « amateurs » qui ne parlaient pas correctement le norvégien du XIX^e siècle, qui employaient trop d'expressions familières contemporaines dans les dialogues, etc. » (Peter Watkins, *Auto-interview*, *op. cit.*, p. 7).

26 « Le réalisateur estime que les jeunes femmes, en particulier, répondent avec leurs tripes aux questions concernant la manière dont elles sont traitées, faisant ainsi entendre la voix des féministes des années 1970 dans les cafés du siècle précédent, désynchronisant de manière sensible l'image et le discours. D'où, incontestablement, une proximité plus grande avec le public, mais aussi cette impression de décalage, qui avait choqué les responsables de la télévision, entre leurs paroles et celles qui auraient pu être prononcées à l'époque représentée. » (Michèle Lagny, *op. cit.*, p. 72).

Munch lui ressemble physiquement beaucoup plus que celui qui l'incarne dans *Le libre-penseur*²⁴ (fig. 18 à 20), ce qui peut laisser penser que Watkins s'est malgré tout distancé de ce principe dans ses films plus tardifs, d'autant plus qu'August Strindberg, à l'inverse d'*Edvard Munch*, est incarné avec de nombreux effets de distanciation dans *Le libre-penseur* : qu'importe alors la « ressemblance psychologique » ? En outre, il peut sembler à première vue paradoxal que Watkins prête une grande importance à la ressemblance, et pas du tout à la langue parlée au XIX^e siècle – c'est une des critiques qu'il a reçue pour *Edvard Munch*²⁵ – alors qu'on pourrait arguer que la langue façonne de manière importante la pensée. Bref, le niveau d'importance des différentes « illusions » de véracité ou de proximité n'est pas le même : il s'agit d'incarner, mais non pas de muséifier, l'essentiel étant que la matière demeure « vivante », et à ce titre, la langue spontanée des protagonistes du XX^e siècle est plus à même d'y contribuer que la langue figée du XIX^e siècle. L'histoire se joue au présent du film, se nourrit de son présent – jusqu'au décalage parfois, comme le souligne Michèle Lagny²⁶. De même, les acteurs n'incarnent pas seulement, ils apportent leur propre « matière » aux personnages – on pourrait presque dire que pour *Le libre-penseur*, d'une certaine manière, le casting continue à se faire dans le film : à de nombreuses reprises, les acteurs « réfléchissent » sur leurs personnages. Et sans même parler des *alter ego* de Strindberg et de Siri dans les pièces, à la fin du film, on ne sait plus très bien qui est Strindberg – le film s'achève d'ailleurs sur un intervenant qui dit : « Mais maintenant je ne sais plus. Je ne sais plus où nous en sommes. Qui est-il vraiment ? Je veux dire, il doit exister



Il lui fallait détruire
ce qui est bon.

nombre d'avis différents sur Strindberg.» (fig. 21) La matière des personnages est donc beaucoup plus composite et plurielle dans *Le libre-penseur* que dans *Edvard Munch*, car si elle demeure composée par Watkins sur la base de son dossier, elle est beaucoup moins personnelle que son «auto-portrait» de Munch – elle est aussi largement construite par l'équipe de tournage, et, au travers des nombreux débats et intervenants à l'intérieur du film, consiste également en une invitation à être constituée par le spectateur... D'ailleurs, c'est un Strindberg assez différent de celui qui apparaît dans le film *Edvard Munch*, où il figure une sorte de mentor cynique et fascinant, mais relativement impénétrable – il n'y a aucune scène où il parle à Munch, par exemple. Car si, pour *Edvard Munch*, les acteurs ont aussi amené leur propre matière au rôle, ils demeurent dans leur personnage – tandis que pour *Le libre-penseur*, ils «sont» leur personnage, mais aussi – et autant – eux-mêmes. Cela dit, il y a aussi des effets de distanciation dans *Edvard Munch* – notamment les interventions ou interviews face à la caméra – mais ils concernent plutôt les personnages secondaires du film (critiques, visiteurs de salons, entourage...). Et cela à un degré bien moindre que dans *Le libre-penseur*, où l'on voit par exemple, dans une séquence, Watkins «jouer» son propre rôle pendant le tournage (fig. 22), ou des ouvriers de la construction interrogés sur ce qu'ils construisent. Dans ces cas-là et dans les séquences de débat avec le public, le présent du tournage est alors aussi un matériau du film – tout comme le sont certains événements contemporains au tournage («Le jour même où nous avons filmé ces scènes en 1993, la police a ouvert le feu à Copenhague sur une foule de manifestants désarmés», annonce



Ah bon,
c'est sur le visage maintenant ?

un intertitre). Et finalement, les réflexions préalables de Watkins sur les mass media, dans *Le libre-penseur*, viennent non seulement influencer sa manière de faire du cinéma, mais deviennent elles-mêmes matière : elles apparaissent directement dans le film (au sein de certains débats, mais aussi sous forme d'intertitres) (fig. 23) – et quand Watkins dit dans le film que les pages d'un de ses articles sur la question ont été affichées à l'entrée du Théâtre Orion, la condensation de la matière devient vertigineuse : l'article existe préalablement au film, il est affiché pendant le tournage pour les acteurs, les participants et le public à l'intérieur du film, il est « adressé » depuis là aux spectateurs du film, et pourrait finalement – même si les références exactes ne sont pas données – retrouver sa matérialité première au moment, postérieur au film, où un spectateur se déciderait à aller le lire.

Faire battre la vie

Tout cela pourrait-il définir un certain art ou une praxis de la biographie selon Watkins ? La vie, en tout cas, n'est pas lue à travers la mort (mythe romantique), ni à travers la postérité : il y a la vie de l'artiste, et il y a le présent, dans une mise en rapport personnelle au sujet, sans médiation préalable. Le préalable à la biographie implique par contre de nombreux niveaux : une documentation extrêmement abondante et complète, confinant à l'exhaustivité (et pour ce faire, le travail collectif est important : il s'agit d'étoffer et de décentraliser l'information), sur la vie et l'œuvre des artistes (y compris la réception critique), à partir de sources diverses mais premières (textes, œuvres, textes de proches, mais aussi



portraits et photographies, visites sur le terrain); une documentation également fouillée et précise des conditions sociales et politiques²⁷ de l'époque – avec le parti pris clairement établi de ne pas séparer l'homme de son œuvre ni de son temps, car pour Watkins, «écrire la vie» consiste aussi à représenter un événement historique –; et en outre, un travail de composition: des éléments personnels sont ajoutés par Watkins et toute l'équipe du film pour suppléer là où il y a à suppléer, pour donner corps, questionner et commenter... Il s'agit de laisser la parole aux protagonistes, mais pas seulement, car cette matière est aussi à partager avec le spectateur: sans même parler du goût de Watkins pour les projections accompagnées, il y a, outre les interpellations (adresses caméra, interviews...) dans les deux films, des interventions de «spectateurs» dans *Le libre-penseur* – qui sont autant d'invitations directes à des réactions du public au film. Par ailleurs, cette documentation est déjà ordonnée à un certain degré, avec néanmoins un champ laissé au hasard²⁸ – à l'improvisation aussi (curieusement, l'un des moments les plus irréalistes du *Libre-penseur*, Strindberg pris à partie par un interviewer, est aussi l'un des plus criants de vie) – cette importance laissée au hasard contribuant sans doute beaucoup à la sensation d'«ici et maintenant» que dégagent ces films. On a donc un rapport au biographique et à la *matière* différent entre les deux films, qui tiennent à l'évolution du travail de Watkins, et à son degré d'identification aux personnages, mais qui se rejoignent sur certains points, comme si *Le libre-penseur* prolongeait le travail entamé avec Munch: d'ailleurs, Watkins avoue qu'il ne ferait plus le même film sur Munch aujourd'hui²⁹. Il y a eu coïncidence identificatoire forte, mais *Le libre-penseur*, dans le dossier de 1981 et plus encore dans le film de 1994, est sans doute plus proche de la conception de la biographie selon Watkins. Qui consisterait en un triple axe: fidélité au personnage nécessitant une matière la plus abondante possible, appropriation du sujet par Watkins et l'équipe de tournage, exigeant l'apport de matière personnelle, et enfin champ libre laissé au spectateur, pour qu'il puisse appliquer sa propre matière. Car l'enjeu est de faire battre cette vie ici et maintenant: ces films et ces vies nous concernent, et rares sont les biopics qui laissent une telle place aux débats, aux doutes et aux questionnements cruciaux. Watkins prend de la matière, apporte de la matière, pour *donner matière* à ressentir et à penser.

27 Bien que, comme le fait remarquer Michèle Lagny, Watkins convoque dans *Edvard Munch* des tendances libertaires contemporaines au tournage, et que «Jaeger et ses théories associant discours critique sur la «bourgeoisie» et revendication de liberté sexuelle rappellent davantage les conceptions des lecteurs d'Herbert Marcuse [...] et de Wilhelm Reich [...] dans les années 1960 que celles des anarchistes de son époque, Bakounine et surtout Kropotkine.» (Michèle Lagny, *op. cit.*, p. 53).

28 Watkins l'évoque pour le casting de Munch, pour certaines séquences intersticielles également (voir *Auto-interview*), mais on peut aussi le voir à l'œuvre dans les pages du dossier découpées et accrochées aux murs de la classe pour la préparation du *Libre-penseur*.

29 Aujourd'hui, Watkins essaierait par exemple de construire la complexité d'une autre manière, d'allonger la durée des plans, de ralentir le rythme du montage, d'impliquer beaucoup plus les acteurs (voir *Auto-interview*, p. 16).